

УДК 792

В. В. Чепурина

ДИАЛОГИЗМ КАК ПРИНЦИП СЦЕНИЧЕСКОГО ВОПЛОЩЕНИЯ ЭПИЧЕСКОГО ТЕКСТА В ЛИТЕРАТУРНОМ ТЕАТРЕ «СЛОВО»¹³

В статье рассматриваются вопросы сценичности эпического текста; выявляется диалоговый принцип спектаклей, который в Литературном театре «Слово» (Кемерово) используется как инструмент интерпретирования и сценического переложения прозаического текста, придает ему свойства «драматизма»; на материале спектакля «Долгое прощание» по повести Ю. Трифонова в постановке И. Латынниковой раскрываются механизмы организации диалоговой структуры сценического текста.

Ключевые слова: диалог, диалогизм, духовно-нравственная природа слова, литературный театр, ненамеренная диалогичность, образ автора, сценический персонаж, сюжет, художественный принцип, эпический текст.

V. V. Chepurina

DIALOGISM AS THE PRINCIPLE OF THE STAGE EPIC TEXT IN LITERARY THEATRE «SLOVO»

The article deals with the scenic epic text; interactive principle performances, which Literary Theatre «Slovo» (Kemerovo) uses as a tool for interpreting and performing mundane text translation to give it «dramatic» properties; the material of performance of the story «A Long Goodbye» by Yury Trifonov, directed by I. Latynnikova, reveals the mechanisms of the dialogue scenic text structure.

Keywords: dialogue, dialogism, spiritual moral nature of the word, literary theatre, unintended dialogism, image of the author, scenic character, plot, artistic principle, epic text.

¹³ Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ (проект № 11-14-42009) и коллегии администрации Кемеровской области (Соглашение № 9 от 27 июля 2011 г.) в рамках научно-исследовательского проекта «Театральное искусство Кузбасса – 2000».

Многочисленные опыты воплощения эпического материала на театральных подмостках связываются с двумя основными направлениями. Первое из них предполагает процесс инсценирования, результатом которого является произведение искусства, существующее по законам драматического спектакля. Другое направление, связанное с воплощением художественных текстов, приближает к театру литературному. Базовые характеристики этого сценического жанра во многом совпадают с искусством драматического театра (ключевые понятия действия, конфликта, события, подтекста инструментальны и в том, и в другом случаях). Вместе с тем, литературный театр обладает и рядом своеобразных черт, таких, например, как разрушение «четвертой стены», комментарий рассказчика или эксплицирование авторской точки зрения через действующий персонаж.

Этими жанровыми особенностями литературный спектакль, как конкретное сценическое произведение, конечно, не исчерпывается. Каждая новая постановка предполагает рождение неповторимых сценических форм, выразительных средств, актерских и режиссерских приспособлений, обусловленных раскрытием смыслов исходного текста. Тем не менее, творческое развитие театрального коллектива предполагает формирование некоего объединяющего начала, которое связывается с такими неотделимыми друг от друга понятиями, как «лицо театра» или «почерк режиссера».

Стиль театра, также как индивидуальная постановочная манера его руководителя (или область режиссерского поиска), может включать в себя целый спектр разнообразных элементов. Формирование отдельных художественных приемов в устойчивую творческую характеристику требует своеобразного подтверждения – многократных повторений этих приемов на всей временной дистан-

ции существования творческого союза. Для литературного театра «Слово» – коллектива Государственной филармонии Кузбасса им. Б. Штоколова, созданного благодаря инициативе ее Генерального директора Л. В. Пилипчук, такой временной дистанцией стало первое десятилетие нового века.

Десятилетний опыт работы театра утвердил те ценности, которые были заявлены при его основании в 2001 году. В исследовании В. А. Киселевой, посвященном их рассмотрению, первостепенными называются «ценности православной христианской культуры» [1]. Появление литературного театра в г. Кемерово относится к эпохе, характеризующейся кризисом духовности в обществе. Перспективы деятельности театрального коллектива во многом связаны с восполнением утраченного принципа гуманизма. Делать это театр призван через слово, которое в православной культуре всегда считалось истоком нравственности. Нельзя, разумеется, не признать очевидного – в современном мире свой божественный смысл оно практически утратило, превратившись лишь в средство общения. Однако Литературный театр «Слово», возможно, является одним из тех немногочисленных социальных институтов, которые сохраняют духовно-нравственную природу любого высказывания. Таким образом, главенствующая роль слова в художественной системе спектаклей в данном случае определяется не только жанровой природой литературного театра, но, прежде всего, мировоззренческими установками организаторов и участников театрального процесса.

Сценическая практика показывает, что приоритет вербального измерения смыслов нередко становится уязвимым местом постановки. В этом случае возникает опасность подмены подлинного действия риторичностью, резонерством сценических персонажей. Режиссер театра «Слово» Ирина Ла-

тынникова умело избегает этой опасности, преодолевая повествовательность базового текста, входящую в противоречие с законами сцены, диалогическим принципом реализации речевого материала.

Обычно под диалогом в литературных и сценических произведениях подразумевают «разговор двух или более персонажей», «вербальный обмен между действующими лицами» [2]. Однако есть другое, более широкое, толкование этого вида коммуникации как организующего начала произведения искусства. Особое место проблема диалога занимает в творчестве М. М. Бахтина, выдающегося русского философа и филолога. Обратим внимание на смысл только одного его утверждения, которое может стать своеобразным ключом к пониманию структуры текста: «Два сопоставленных чужих высказывания, не знающих ничего друг о друге, если только они хоть краешком касаются одной и той же темы (мысли), неизбежно вступают друг с другом в диалогические отношения. Они соприкасаются друг с другом на территории общей темы, общей мысли» [3].

В литературных спектаклях Ирины Латынниковой наблюдается именно такая форма «ненамеренной диалогичности» (термин Бахтина). Понятие диалогизма как характеристики процесса общения приобретает особый смысл и возводится в художественный принцип, становясь характерной чертой творчества режиссера. Для примера обратимся к материалу спектакля «Долгое прощание» по повести Ю. Трифонова, премьера которого состоялась в 2007 году.

Проза Ю. Трифонова – простая и грустная история о прожитой жизни. У главной героини повести – актрисы Людмилы Телепневой (Ляли) – театральная карьера складывается не очень удачно. Ее жизнь омрачают и ссоры с матерью, и болезнь отца, но главное – неустроенность неофициального мужа

Григория Реброва, начинающего драматурга, пьесы которого не печатают, и который страдает от своих неудач. Ляля знакомится с драматургом Смоляновым, чья пьеса идет в их театре, – человеком карьерным, но слабым, несчастливым в семейной жизни. Пожалев Смолянова, Ляля становится его любовницей, хотя особого чувства к нему не испытывает. Несмотря на то что героиня идет на нравственный компромисс не из корыстных целей, а всего лишь по простоте душевной, а точнее, по душевной неразборчивости, благодаря этому роману у нее возникают перспективы (новые роли, концерты, съемки в кино, повышение оклада, особые знаки внимания). Она чувствует, что и Смолянов нуждается в ней: ведь ни в ком из окружающих его людей он не находит ни понимания, ни сочувствия. Однако эти отношения заставляют Лялю испытывать угрызения совести перед Гришей, которого она искренне любит.

История Григория Реброва развивается параллельно основному сюжету, связанному с образом Ляли. Герой до самозабвения увлечен историей – в моральных принципах народовольцев, которые были нравственным образцом не для одного поколения, он хочет найти точку опоры для сопротивления действительности.

Когда открывается измена, ситуация кажется обреченной, однако автор как будто дает шанс героям. Узнав о том, что Смолянов хотел «уступить» ее своему начальнику, «солидному работнику» Агабекову, от которого многое зависит в его карьере, Ляля разрывает с ним отношения и находит в себе силы искренне покаяться перед Гришей. У Реброва еще остается возможность примириться с любимой женщиной, начать все сначала. Можно даже пристроиться на место завлита в театр, тем самым решить назревшую проблему трудоустройства, чтобы не быть выселенным за тунеядство из Москвы. Правда,

сделать это можно, только если согласиться стать «литературным рабом» своего соперника. Но Ребров поступает иначе. На другой день он уезжает, никого не предупредив, в геологическую экспедицию.

В этой истории никто не станет счастливым. В финале через Лялю, пережившую расставание с мужем и навсегда простившуюся с театральным прошлым, становится ясно, что и другим участникам истории судьба подарила не больше радости. Смолянов, например, пьес уже не пишет, живет тем, что сдает жильцам на лето дачу. А Ребров «процветает»: хорошо зарабатывает сценариями, имеет машину, дважды женат. Но те времена, когда он бедствовал, тосковал, страдал и почти нищенствовал, считает лучшими годами жизни.

Как в любом произведении высокого художественного уровня, в повести Ю. Трифонова нет тематической однозначности. Автор говорит о больших надеждах, которым не суждено сбыться, о маленьких и больших соглашениях, которые ведут к понижению планки нравственности, о том, как разрушительно предательство в любви и как жестоко она наказывает за принесение ее в жертву удобства и комфорта. «Долгое прощание» еще и о том, что ощущение полноты жизни неотделимо от страданий, и о том, что счастье возможно только до тех пор, пока есть цели, перспективы, зовущие дали. В постановке Ирины Латынниковой все эти многообразные темы и мотивы сходятся, перекрещиваются, ассоциативно перекликаются, сообщая истории не только жизненную достоверность, но и тонкий психологизм, и глубину, и многогранность. Эта полнота жизни во многом возникает через диалогические отношения разного уровня, которые мы и пытаемся выявить.

Прежде всего, в спектакле реализуется **сюжетный диалог**, то есть заданный автором произведения. Однако этот тип диалога не является целостным явлением.

Во-первых, он осуществляется как межличностный **диалог в собственном смысле**, то есть спор или непосредственный обмен мнениями, высказываниями, которые порождаются одно другим в процессе взаимодействия персонажей (любая реплика возникает как реакция на предыдущую). Диалог в данном случае выступает как способ реализации целей, стремлений, мотивов, которые раскрываются непосредственно в общении персонажей. Таких диалогов в «Долгом прощании» много. Часть из них представляет собой прямой обмен репликами действующих лиц – такой, который составляет основу драматического спектакля. Кроме того, между персонажами в спектакле реализуется и косвенное общение, когда актеры обращаются друг к другу, фронтально развернувшись к зрительному залу.

Во-вторых, речевое действие героев, по формальным признакам находящееся в сфере сюжетных взаимоотношений, на самом деле выступает как **нереализованный диалог**. В этом случае возникают идущие параллельно потоки сознания субъектов речи. После ухода Реброва из дому Ляля, готовая плакать и каяться, прибегает к нему с чемоданами: жить. Но примирения не получилось. Уже в следующем эпизоде Ляля (актриса Нина Рогова) и Гриша Ребров (актер Федор Бодянский), пытаясь наладить отношения, сидят на стульях, расположенных в разных концах сцены, и безостановочно, с болью, запальчиво говорят, но каждый – про свое. Разные точки зрения двух партнеров пересекаются, но остаются не только без ответа, а даже не услышанными. По сути – это монологические высказывания, не претендующие на понимание и осмысление. Видя эти параллельно текущие жизни, зритель понимает, что общего будущего у Ляли и Реброва не будет. Со всей очевидностью это становится ясно только тогда, когда реплики застраиваются

режиссером не поочередно, как это традиционно принято в диалоге, а в наложении одна на другую.

Жанр литературного театра предполагает также использование **внесюжетного диалога**, сконструированного автором спектакля. Эта форма диалогической речи, хотя, конечно, подготавливается развитием действия, впрямую независима от сюжетных перипетий.

Первый вариант внесюжетного обмена репликами режиссер И. Латынникова как автор сценической версии «Долгого прощания» выстраивает между персонажами, используя лишь потенциальную возможность диалога, реально в исходном (литературном) тексте не осуществленную. В результате возникает *диалог, сконструированный из реплик персонажей, находящихся в разных пространственно-временных измерениях*. В начале истории режиссер Смурный показывает письмо, адресованное ему матерью Ляли. Из благих побуждений она пытается повлиять на актерскую судьбу дочери. Письмо озвучивает актриса Анастасия Булыгина, которая ведет линию матери. Речь ее героини уверена и напориста: «Пишет Вам мама молодой артистки... Шестой год после зачисления в труппу... Неужели наша артистическая молодежь должна... До каких пор самовластью режиссеров...». В наложении на этот текст с небольшими паузами звучит Лялин комментарий: «Писала моя мама... Господи, ведь сколько раз было сказано, умоляла ее, стояла перед ней на коленях – чтобы не смела вмешиваться, чтобы никаких писем, жалоб!» [4]. В повести Трифонова мать обращается в письме к Смурному, Ляля читает это письмо. В сценической версии письменное послание одной героини и внутренний монолог другой «озвучиваются». Мать как героиня Трифонова требует реакции от Смурного. Мать как сценический персонаж непреднамеренно становится собеседницей

Ляли (реплики дочери – воспроизведение ее внутренней речи). Одновременность двух высказываний, каждое из которых разрывает монологическую слитность другого, не только проявляет сложные отношения Ляли с матерью, но и усугубляет, драматизирует ситуацию, сложившуюся в отношениях с режиссером, от которого зависит карьера главной героини. Возникает полилог как трансформация диалога, где роль говорящего переходит от одного лица к другому, но речь каждого далеко не всегда завершается ответом-репликой партнера, к которому она адресуется. Происходит расширение коммуникативного пространства, сформированного субъектами, которые действуют в различных пространственно-временных координатах.

Наконец, внесюжетный диалог в спектакле выстраивается как *диалог разных структур одного образа персонажа*. Он возникает благодаря полифонизму – особому способу существования актера в литературном театре. Один исполнитель может исполнять не одну, а несколько ролей и одновременно вести линию рассказчика. В то же время за отдельным актером может быть закреплена лишь одна из структур (психологическая, возрастная, социальная) образа-персонажа. В литературном (авторском) произведении Ляля представлена образом, существующим в двух временных пространствах – прошлом и настоящем. В сценическом варианте это расслоение образа усиливается. Он распадается на два самостоятельных сценических персонажа. Историю начинает сама Ирина Латынникова: «В те времена, лет восемнадцать назад, на этом месте было очень много сирени...». С помощью одного только звучащего слова словно из небытия возникает заборчик, над которым громоздится сирень... Воображение рисует неистовство сиреневой плоти... «Но, впрочем, – продолжает актриса, – все это было давно». Буйство сирени сменяет образ восьмизэтажного дома, в первом этаже которого помещается магазин «Мясо». «Тогда –

во времена сирени, жители домика за желтым дачным заборчиком ездили за мясом далеко – трамваем до Ваганьковского рынка. А сейчас им было бы очень удобно покупать мясо». Казалось бы, этот авторский комментарий должен быть равным скупому сообщению о месте и времени действия. Но внимательная к деталям, подробностям и даже каким-то едва уловимым импульсам, Ирина Латынникова умело и точно держит перспективу – ведет мысль к главной фразе: «Но сейчас, к сожалению, они там не живут...». Она говорит обо всем с такой теплотой, печалью и тихой болью, что сомнений не возникает: это ее история. Это с ней здесь что-то произошло, в ней что-то начиналось, но умерло, не состоялось. Так незаметно (акварельно) осуществляется переход от образа автора к образу Ляли. Перед зрителем возникает Ляля, у которой теперь муж – военный, кандидат наук, и сын-восьмиклассник, и забот хватает – так, что голова пухнет (Дом культуры, местком, да еще занятия в кружке физвоспитания). Это та Ляля, которая, вспоминая прошлое, «испытывает странную мгновенную боль, сжатие сердца, не то радость, не то сожаление оттого, что все это было с нею когда-то».

Лялю из прошлой жизни играет Нина Рогова. В отличие от речи Ирины Латынниковой, в ее голосоречевом рисунке, напротив, немного подробностей. Основная краска, которой пользуется актриса, продиктована желанием ее героини как-то «удержаться на плаву». Эта краска – жесткая ирония, которая, кстати, вполне уместна для сокрытия от посторонних глаз вечной борьбы с обстоятельствами. Между Лялей-Латынниковой и Лялей-Роговой неоднократно возникает не прямое общение. Вот младшая Ляля читает знаменитый монолог Нины Заречной на вступительных экзаменах в «Театральный». «Люди, звери, орлы и куропатки...», – вдохновенно декламирует она. Ничто не может отвлечь ее или сбить с нужной интонации. Поэтому фраза, брошенная ей И. Латыннико-

вой: «Не поступила», разрушающая радужное настроение и надежды на счастливое театральное будущее, не сразу будет услышана и оценена Лялей-Роговой. Две героини живут параллельно, каждая в своем мире, точнее, каждая в своем времени. Переключка настоящего с прошлым через этих двух женщин возникает в спектакле не один раз, и всегда поступки Ляли из той, прежней, жизни находятся под пристальным взглядом другой. И взгляд этот строгий, мудрый, но не осуждающий. Благодаря такому образу персонажа, составленному из двух субстанций, возникает ощущение многослойности и глубины жизни, необходимости постоянной рефлексии по поводу совершаемых поступков.

Рассмотрение диалогизма как художественного принципа превращения литературного текста в его сценический эквивалент, который активно используется в литературном театре «Слово», позволяет сделать некоторые выводы.

В области смысла диалогические отношения сценических персонажей непосредственно связаны с идеей человека в онтологическом плане. С позиций диалогизма (иногда полилогии) общественное развитие современного социума рассматривается как многомерный, многослойный процесс. Поэтому выстраивание И. Латынниковой диалога как со-бытия персонажей (сверх авторской данности) означает ее желание в понимании и изображении жизни найти ее сущностные характеристики. Минимум бытия для режиссера – это два голоса. Любая мысль (точка зрения) утверждается или отрицается полноправным сознанием партнера-оппонента. Взгляд, оценка, мнение другого («извне») приближает к объективности изображаемого мира. В сюжете «Долгого прощания» есть один знаковый эпизод. Однажды главный режиссер театра, выслушав увлеченный рассказ Гриши о народовольце Клеточникове, сказал: «Понимаете ли, какая

штука: для вас восьмидесятый год – это Клеточников, Третье отделение, бомбы, охота на царя, а для меня – Островский, “Невольницы” в Малом, Ермолова в роли Евлалии, Садовский, Музиль...». История страны для него – «многожильный провод», правда во времени – «это слитность, все вместе: Клеточников, Музиль». С азартом и, вместе с тем, с досадой Сергей Леонидович восклицает: «Ах, если бы изобразить на сцене это течение времени, несущее всех, всё!». Ирина Латынникова средствами литературного театра пытается выразить эту слитность и полноту жизни в психологически тонком и очень пронзительном спектакле «Долгое прощание».

С эстетических позиций диалог рассматривается как инструмент интерпре-

тирования прозы. При переносе на сцену прозаический текст, превращаясь в диалог, теряет свою «литературность» и приобретает «драматизм», то есть подчиняется законам драматургии. Любое, самое сложное психологическое движение души переводится в действие, так как направлено на партнера, на изменение ситуации. Так решается проблема сценичности (театральной состоятельности) эпического текста. В целом диалогизм, рассматриваемый в эстетической плоскости, ведет к расширению палитры постановочных приемов, раздвигает границы режиссерской активности, а сам театр обретает новые возможности для развития сценических форм, создания методологических основ для интерпретирования и сценического переложения художественных текстов.

Литература

1. Киселева В. А. Ценностные ориентации Литературного театра «Слово» // Миры театральной культуры: коллективная монография / отв. ред. Л. Т. Зауэрвайн. – Кемерово: Примула, 2010. – С. 272.
2. Павис П. Словарь театра / под ред. Л. Баженовой. – М.: Изд-во «ГИТИС», 2003. – С. 103.
3. Бахтин М. М. Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук. – СПб.: Азбука, 2000. – С. 313.
4. Здесь и далее текст повести Трифонова Ю. В. цитируется по: Библиотека Либрусек. – Режим доступа: <http://lib.rus.ec/b/56641/read>.